

1895

**1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze**Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma**57 | 2009****Varia**

---

« L'Exorciste » Georges Didi-Huberman, Maurizio Ghelardi, Roland Recht, Martin Warnke, Dieter Wuttke, *Relire Panofsky* | Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *la Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*

Paris, Beaux-arts de Paris-Musée du Louvre, 2008, 197 p. | (édition établie, annotée et introduite par Davide Stimilli), postface de Chantal Marazia, Paris, Payot-Rivages, 2007, 315 p.

François Albera

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/4026>

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

**Éditeur**

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 155-160

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

**Référence électronique**

François Albera, « « L'Exorciste » Georges Didi-Huberman, Maurizio Ghelardi, Roland Recht, Martin Warnke, Dieter Wuttke, *Relire Panofsky* | Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *la Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4026>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# « L'Exorciste » Georges Didi-Huberman, Maurizio Ghelardi, Roland Recht, Martin Warnke, Dieter Wuttke, *Relire Panofsky* | Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *la Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*

Paris, Beaux-arts de Paris-Musée du Louvre, 2008, 197 p. | (édition établie, annotée et introduite par Davide Stimilli), postface de Chantal Marazia, Paris, Payot-Rivages, 2007, 315 p.

François Albera

---

## RÉFÉRENCE

« L'Exorciste » Georges Didi-Huberman, Maurizio Ghelardi, Roland Recht, Martin Warnke, Dieter Wuttke, *Relire Panofsky*, Paris, Beaux-arts de Paris-Musée du Louvre, 2008, 197 p.

Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *la Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*, (édition établie, annotée et introduite par Davide Stimilli), postface de Chantal Marazia, Paris, Payot-Rivages, 2007, 315 p.

- 1 Les réflexions et les évolutions de l'histoire de l'art – cette discipline donnée pour « finie » par Hans Belting et que Chastel définissait comme ne se présentant plus « comme une discipline unitaire mais comme un complexe de disciplines fortement définies et d'ailleurs souvent encore à un stade critique de leur évolution, dont il y a

lieu de coordonner l'emploi dans chaque étude » – intéressent toujours au premier chef l'histoire du cinéma qui connaît une situation comparable quoique moins « établie ». Certaines des questions débattues en histoire de l'art sont même régulièrement « invitées » dans les études filmiques ou cinématographiques. La référence à Erwin Panofsky est ainsi devenue fréquente quoique le plus souvent vague et l'évolution des recherches et des travaux le concernant ne saurait laisser indifférent le chercheur en cinéma. Outre l'importance qu'on peut accorder à son texte sur le cinéma de 1934-1947 (« On Movies » devenu par la suite « Style and Medium in the Moving [puis Motion] Pictures »), il y a ses liens avec Siegfried Kracauer (voir dans ce numéro l'étude de Leonardo Quaresima), liens de « méthode » et échanges épistolaires (*Siegfried Kracauer-Erwin Panofsky. Briefwechsel 1941-1966*, Berlin, Akademie Verlag, 1996) et il y a l'hypothèse d'une « application » au cinéma de son modèle d'analyse iconologique (venant de Karl Mannheim), exposé dans ses *Essais d'iconologie* (Gallimard, 1967) – la tripartition de niveaux primaire, secondaire et synthétique (assez proche de ceux que proposera Barthes dans sa période sémiologique pour analyser l'image)... Application envisagée, en particulier, pour les films de genres (westerns, mélodrames...) (Cf. Jean-Loup Bourget).

- 2 L'occasion nous est donnée de mesurer une fois de plus l'ampleur de cet intérêt avec la publication de cinq conférences passionnantes portant sur « l'apport de Panofsky à l'historiographie de l'art et des civilisations » qui ont eu lieu au Louvre, assortie de quatorze lettres de l'historien de l'art ayant trait à la France, et une bibliographie de ses écrits.
- 3 Signe du temps, tous les contributeurs font passer leurs évaluations ou leurs critiques des apports de Panofsky par la confrontation avec Aby Warburg (qui se connurent en 1921) et c'est encore un aspect qui a eu des répercussions dans les études cinématographiques puisque, dans le champ esthétique du « figural », on a vu – dans le sillage des travaux de Georges Didi-Huberman – s'édifier une opposition au « modèle panofskyen de construction iconographique, avec tous ses garde-fou historiques » au nom d'un « modèle warburgien avec tous ses intervalles et ses anachronismes ». Cependant l'artificialité de cette importation d'un débat qui, dans son champ, confronte des approches de corpus, des types d'analyses, des conceptions d'objets, s'est assez vite révélée de l'ordre de la simple « commodité » de langage. *A fortiori* la complexité de cette confrontation de la part des historiens de l'art est-elle demeurée ignorée dans ce tour de passe rhétorique. Or, précisément, les cinq intervenants du Louvre, abordant cette question – après d'autres dont Gombrich ou Carlo Ginzburg, pour ne citer que ces deux noms –, en développent les aspects problématiques.
- 4 Roland Recht, le premier, se livre ainsi à un « parallélisme entre Warburg et Panofsky » où il compare l'expérience des Pueblos du premier – qui lui permettra de comprendre la société florentine du Cinquecento et son rapport à l'Antique – et l'exil américain du second – lui permettant de comprendre la Renaissance italienne. Puis il discute l'ambition « totalisante » de l'iconologie (sa prétention à pénétrer une *Weltanschauung* ancienne), lui opposant la conviction warburgienne : « le bon dieu est dans le détail ».
- 5 Dans sa contribution, « l'histoire de l'art en tant qu'art », Martin Warnke, après une évocation de la formation et des années d'enseignement à Hambourg de Panofsky – et la progressive pression que fait peser le nazisme sur son « groupe » jugé « abstrait et subversif », repaire de Juifs entravant « l'esprit national-socialiste » (Wuttke rappelle qu'en 1927, Panofsky a mis en garde l'histoire de l'art contre l'« idéal mal compris de

“force et beauté” ») – dégage les principes que Panofsky met au point dans son étude de 1930 « Hercule à la croisée des chemins » à propos de l’art médiéval : ceux d’*Analogiebildung* (construction par analogie) ( : « les artistes, devant la nécessité de représenter un sujet précis à partir d’un modèle textuel ne font pas appel en premier lieu à leur propre imagination mais au répertoire des images traditionnelles » où ils puisent « des formes figuratives de contenu voisin ») et de *Disjunktionsprinzip* (principe de disjonction) ( : « chaque fois qu’une œuvre d’art emprunte sa forme à un modèle classique, cette forme est presque invariablement investie d’une signification non classique, normalement chrétienne » ; « l’union de la forme classique et d’un contenu classique est brisée »). Warnke revient en outre sur les critiques dont Panofsky a pu faire l’objet en Allemagne – liée au tribut qu’il paie à l’influence de Cassirer et qui excluait la prise en compte de la subjectivité de l’artiste (d’où une certaine hostilité à l’art contemporain – en particulier l’expressionnisme) – et celles qu’a pu lui adresser Georges Didi-Huberman dans *Devant l’image*. Pour les premiers, « la méthode iconologique ignore la qualité formelle et subjective de l’œuvre d’art » (Forssmann), pour le second, elle refoule toute *hybris*, « toute démesure dans l’exercice de la raison ». C’est par rapport à cette critique de Didi-Huberman que Warnke contre-argumente sur trois points : la non prise en compte du contexte, des conditions historiques dans lesquelles a travaillé Panofsky ; la seule prise en compte des travaux théoriques et non les analyses concrètes qui déplacent considérablement le cadre conceptuel où elles sont développées ; et l’idée selon laquelle l’esthétique, les formes artistiques seraient subsumées sous les contenus et la seule signification, alors que le schéma iconologique procède à des distinctions de niveaux sans préjuger de leur hiérarchie et en tout cas sans ignorer l’importance de la forme. Dans sa contribution, Didi-Huberman reprend l’examen de « métacritique rationnelle » qu’il a entrepris de l’approche panofskyenne et de sa confrontation avec Warburg en utilisant l’allégorie du *Dibbouk* – légende juive d’une possession – et de l’exorcisme visant à expulser du corps de la jeune fille promise au mariage la voix de son aimé, mort dans le feu des manipulations kabbalistiques auxquelles il s’est livré pour empêcher cette union. Pour Didi-Huberman, Panofsky, dont l’entreprise iconologique a « dénié » l’image, aurait voulu « exorciser » l’histoire de l’art de ce « savoir sans nom », de cette teneur « instable » engagés par Warburg, lequel tentait de « comprendre les images et pas seulement de les interpréter » : « Warburg fut l’homme qui, en un sens, a tenté le démon pour finir par s’écrouler, fou, au milieu de ses livres, avant de délirer cinq années durant entre les murs d’hôpitaux psychiatriques à Hambourg, à Iéna puis dans la fameuse clinique de Kreuzlingen dirigée par Ludwig Binswanger, le grand ami de Freud ».

- 6 À cet égard on pourra se reporter au fascinant ouvrage paru en 2006 chez Payot-Rivages, *la Guérison infinie. Histoire clinique d’Aby Warburg*, reprenant le dossier médical rédigé par Binswanger, les lettres et fragments autobiographiques de Warburg et la correspondance des deux hommes (édition établie par Davide Stimilli). Entre 1921 et 1924, on suit au jour le jour la description des comportements de Warburg, ses crises délirantes, accès de colère, violence et – ce qui nous ramène quelque peu au thème du *Dibbouk* – ses fantasmes de dévoration des siens liés à la nourriture ( : « croit que dans les pralines qu’il a mangées, se trouvait la chair de son frère et de sa belle-sœur. Dit à l’infirmier qu’il les a maintenant dans le ventre »), « survivance » de la stricte application des interdits alimentaires qu’il connut dans sa famille. Apparaissent l’importance de Fritz Saxl qui l’aide à travailler à sa conférence sur le rituel du serpent (publiée en français chez Macula et commentée auparavant par P.-A. Michaud dans son

*Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, 1998) et l'importance thérapeutique accordée par Binswanger à ce travail scientifique, de nature à apaiser le patient, à lui donner un cadre rationnel, voire un « garde-fou », en quelque sorte à « exorciser » ses démons (Saxl, dans ses notes, parle d'« impulsion à retourner à la science, à la réalité » [je souligne]). C'est d'ailleurs l'un des points dont Warburg parle dans une lettre aux directeurs de la clinique en 1924 :

« Grâce à l'aide de mon dévoué Dr Saxl, j'ai réussi l'année dernière à exposer la conférence sur mon voyage indien ; et, dès lors, j'ai revu la terre ferme, j'ai aperçu le retour au pays, auprès de ma famille et de ma bibliothèque. J'ai parlé une heure et demie sans lire mes notes, je n'ai pas perdu le fil et j'ai proposé des observations ordonnées au sujet de la psychologie de la culture, en étroite relation avec mes travaux précédents. J'insiste là-dessus parce qu'il me semble que les médecins qui me traitent considèrent cette conférence comme le symptôme, très positif, d'une faculté intacte de communiquer, mais non comme moi-même je l'éprouve avec gratitude et surprise : comme le prolongement direct et l'expansion de l'activité de recherche que j'avais entreprise aux jours de ma santé. [...] Mais dès lors que cette conférence doit être envisagée comme un tournant, j'aimerais à cette occasion obtenir des éclaircissements sur ce que pensent mes médecins du symptôme de la reprise du travail scientifique comme facteur subjectif de guérison ».

- 7 Pour Didi-Huberman, Warburg est un compositeur (*Mnémosyne*), poète ou prophète (les *Grundbegriffe*, manuscrits impubliables) qui est le fantôme errant « silencieusement parmi le corps (social) de [...] notre belle discipline nommée Histoire de l'art ». Ce que Panofsky voulait exorciser de son iconologie, dit-il, c'est « l'altération par les images mêmes du savoir historique à construire sur les images » : « là où Warburg a déconstruit tout l'historicisme du XIX<sup>e</sup> siècle en montrant que la *Geschichte der Kunst* est une histoire de fantômes qui nous collent à la peau, Panofsky a voulu reconstruire sa *Kunstgeschichte* comme une *histoire d'exorcismes*, de garde-fous et de mises à distance raisonnables » où la « survivance » (*Nachleben*) warburgienne se fait « influence », où le pathos cède la place à la typification. Cependant, à lire les propres mots de Warburg, son ambition, lors de cette rémission de la maladie qui l'affecte, vise bien à élaborer une *méthode* et même un *système*. Dans sa lettre aux directeurs de la clinique, il s'inquiète, on l'a vu, du statut que l'on accorde à son travail scientifique et en particulier sa conférence, car, au-delà du « symptôme positif » de sa faculté de communiquer, il voudrait, sur la base de ce travail, « esquisser une nouvelle *méthode*, réellement féconde, dans la conception historique de la psychologie de la culture. » Objectif qu'il précise ainsi dans une lettre à son frère Max :

« Il est apparu que mes pensées les plus générales, esquissées, depuis des années, indépendamment de mes observations historico-empiriques, tendent à se rassembler en un *système* qui, parachevant les idées jusqu'à présent énoncées, pourrait sans doute contribuer à l'édifice d'une nouvelle conception du monde. Tu as lu mon étude sur Schifanoia [publiée dans les *Essais florentins*, Klincksieck, 1990]. J'appelais dans ce texte à la constitution d'une "psychologie historique de l'expression humaine". Après la conversation avec [Ernst] Cassirer, j'ai, en dépit de tout, le courage d'amplifier encore ce thème et de parler d'une "théorie générale du mouvement humain comme fondement d'une science générale de la culture" ».

- 8 L'allusion à Cassirer n'est pas bénigne car le nom de ce philosophe « des formes symboliques » qui participa avec Warburg et Panofsky au même cercle de discussion, sert aussi de repoussoir dans l'opposition Panofsky (qui en serait le débiteur) et Warburg. Or Cassirer écrit à Saxl qu'« il ne fait aucun doute pour [lui] que Warburg, plus que tout ceux qui travaillent d'un point de vue historique, est celui qui a vu, de la

manière la plus nette, les problèmes auxquels je suis arrivé d'un point de vue purement systématique ». La proximité de ce projet est de celui d'Eisenstein mettant, à la base de son « édifice à construire » (c'est-à-dire sa théorie esthétique du cinéma) une théorie de l'expression humaine, peut également être mis en évidence, en particulier dans son texte inachevé et inédit *Méthode* (dont une partie seulement est parue en russe).

- 9 On voit bien que l'obstacle à franchir est pour tous « le point de vue historique » au sens de ce qu'on appelle aujourd'hui « historicisme », combattu, par exemple, au nom d'une « science de l'art » par Strzygowski (dans les colonnes de *Documents*, la revue de Carl Einstein, Georges Bataille et Michel Leiris) et que l'enjeu est la fondation d'une histoire de l'art comme « science objective ». Dans sa contribution, Maurizio Ghelardi partant, à son tour, d'une évocation de Warburg qui, en 1915, proposait de transposer la recherche d'un linguiste (Osthoff) sur le système supplétif des langues indo-européennes à la peinture florentine de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle (l'Antique venant compléter la « grammaire expressive défective » de ladite peinture), en vient à examiner un problème assez différent, celui de « la violence de l'interprète », retrouvant pour partie la discussion précédente sous un autre angle. Cette violence est nommée telle par Heidegger que cite Panofsky en 1932 dans le cadre d'une distinction entre la simple description formelle et l'interprétation qui se situe toujours au-delà. Pour lui « l'interprétation propose quelque chose qui n'est pas dit, elle nécessite de la violence puisque toute interprétation fait violence à la surface formelle, statique, apparemment immédiate, s'engouffrant dans le réseau complexe des significations qui constituent le tissu vital d'une peinture. » Or quelle limite imposer à cette violence ? Heidegger disait que la violence se fondait « sur la base d'une idée intuitive préalable », Panofsky propose lui qu'elle soit fonction de « l'unité de sens inhérente à l'œuvre », sens qui relève du 3<sup>e</sup> niveau dans l'exposé de la « méthode » et qui excède l'interprétation descriptive, iconographique qui se propose de retrouver les antécédents et les développements ultérieurs pour inclure les « sources philosophiques et littéraires » et apparaître « comme l'expression d'une énergie culturelle à travers laquelle un contenu significatif est relié à un sens concret visible dont il est étroitement dépendant ».
- 10 Mais c'est la dernière contribution, due à Dieter Wuttke qui reprend l'ensemble des questions ouvertes avec la plus grande vigueur. Pour lui, loin de devoir être opposées l'une à l'autre, les démarches respectives de Warburg et Panofsky s'entrelacent et se stimulent, Panofsky accomplissant en quelque sorte le projet inabouti de Warburg. C'est à nouveau le texte de 1929, « Hercule à la croisée des chemins », qui est allégué, publié après la mort de Warburg (et fondé sur deux séries d'images ne jouant aucun rôle dans le matériel de l'atlas *Mnemosyne* auquel travaillait Warburg) qui lui paraît opérer cet accomplissement et ce dépassement. « Les deux études traitent de l'ancienne question warburgienne de la tradition et, par suite, de la vie des formules iconographiques, de leurs routes de pérégrination et du fonctionnement de l'imagination créatrice oscillant entre réminiscence, appropriation, transformation et rejet des formes du passé. Pour l'auteur le terme panofskien de “type figuratif” (*Bildtypus*) – emprunté à l'archéologie – est supérieur à la notion warburgienne de “formule pathétique” (*Pathosformel*) dans la mesure où il évite une détermination du contenu. C'est au fond avec ce terme que Panofsky a trouvé la clé permettant d'élever le postulat de Warburg au rang de théorie. »